☰





GARY J. SHIPLEY 2023-11-25

STRATEGEM DES LEICHNAMS

NECROPOLITICS BAUDRILLARD, LEICHNAM, STRATEGEM, TODE

Der vorgetäuschte Tod, der simulierte Leichnam, die Inszenierung menschlicher Überreste erinnert mehr an das menschliche Ende als an das echte. Jeremy Millars Self Portrait of a Drowned Man stellt Millars eigenen fiktionalisierten Tod durch Ertrinken dar, dessen dargestellte Beseitigung dadurch zu einem Spektakel seiner eigenen Unaufrichtigkeit wird, seine Abwesenheit zu einer absichtlichen Präsenz (sowohl als Objekt als auch als Schöpfer); und doch ist seine Verquickung von Hyperrealismus und offensichtlicher Fälschung eher eine Manifestation dessen, was nicht ist und nicht war, als das, was einem echten Ertrunkenen gelang. Bei beiden stelle ich mir Leben vor, die dazu geführt haben könnten: Bei der Skulptur weiß ich, dass ich mit einem Objekt spiele, ihm die Ehre erweise, mich so zu engagieren, wie es von mir verlangt wird, und in dieser Hinsicht mache ich es bei der tatsächlichen Leiche

nicht anders, da ich meine empathischen Strategien einsetze, damit sich das Objekt vor mir rechtfertigen kann. Aber sie unterscheiden sich in der Bedrohung, die von ihnen ausgeht, denn es ist nur der Ersatztod, der mir bereits widerfahren ist, der sich zu diesem und jenem Zeitpunkt ereignet, der konstant und unabänderlich ist, während der wirkliche Tod immer woanders ist, sich in jemand anderem als mir realisiert. Ich kann den letztgenannten Tod als Gegensatz zu meinem gegenwärtigen Zustand abtun und auf diese Weise Leben und Tod als nicht so sehr diachron als vielmehr synchron bestätigen.

Mit anderen Worten: Meine bewusste Existenz umarmt das Simulierte und lehnt das Reale ab. Die Realität des toten Mannes am Kai wird dadurch weniger real, dass sie eine Realität repräsentiert, zu der ich keinen Zugang habe, und aus diesem Grund ist die inszenierte Leiche eine größere Bedrohung als die echte Leiche – zumindest für diejenigen von uns, die sie nicht zu sehen gewohnt sind. Der Verlust dieser Wirkung bei jenen, die aus welchen Gründen auch immer desensibilisiert sind, tote Menschen zu sehen, bei jenen, für die "der menschliche Körper als ein Objekt [existiert], ein anonymes Ding, das niemandem gehört, über das man beliebig verfügen könnte", eine Ansammlung "gleichgültiger roher Materie" [i] sogar, erlaubt es ihnen, die Bedrohung durch die echte Leiche anzuerkennen und sich so gegen sie zu verteidigen, als wäre sie ihr vorgetäuschtes Gegenstück. Die systematische Entmenschlichung unserer Toten (die oft schon lange vor dem Eintritt des Todes zu beobachten ist) ist ein Schutzmechanismus, eine Simulation anonymer Substanzen, des Antihumanen als Beweis für das Menschliche, aber letztlich eine Verteidigungslinie, die genau das instanziiert, wovor sie sich schützen muss.

Wenn wir versuchen, diese Auswirkungen zu verringern – indem wir alle Ähnlichkeiten aus der Vergangenheit entfernen -, verstärken wir damit unsere Nähe zum Tod, denn der Akt der Extraktion der Bedrohung, einer gegenwärtigen Nicht-Präsenz, die aus dem, was es bedeutet, menschlich zu sein, herausgelöst werden muss, führt selbst einen unmenschlichen Tod herbei, eine Kopie des Todes, einen Tod, der weniger Ereignis als Ding ist. "Die Simulation ist unendlich gefährlicher, weil sie immer die Vermutung offen lässt, dass über ihren Gegenstand hinaus [… Leben und Tod] selbst nichts als Simulation sein könnten." [Ich widerspreche dem realen menschlichen Leichnam und werde durch den widersprüchlichen Zustand des Menschseins und Nicht-Menschseins des Leichnams erkennbarer menschlich. Aber sobald dieser wirkungsvolle Widerspruch aufgehoben wird, behält die Darstellung des toten menschlichen Körpers eine Nähe zu meinen Bewusstseinszuständen dadurch, dass er nie ein Mensch war, während er gleichzeitig überzeugend nachahmt, was es heißt, ein Toter zu sein.

Die Abwesenheit von Verwesung ist wesentlich für die Bedrohung: Der Körper wird eingefroren, seine Prozesse werden angehalten, die Parodie der Verwesung wird kaum noch versucht. Und dass der Tod hier keinen Geruch hat, dient nur dazu, die Gefahr zu verstärken, da der Tod visuell dargestellt wird, während die einzigen Gerüche, die zur Verfügung stehen, die eigenen sind und vielleicht die der lebenden Menschen um einen herum. Alle osmischen Daten beziehen sich auf die noch Lebenden, und die einzige angebotene Verwesung ist die belebte Art, die wir als menschlich zweckmäßig erkennen. Befreit vom Gestank des Todes und dem unvermeidlichen Telos des Todes – seiner fortgeschrittenen Verwesung und seiner letztendlichen substrukturellen Enthüllung – wird der Schein des Todes als Schein begründet, seine Fähigkeit, die Sinne zu überzeugen, absichtlich so verfälscht, dass die Realität der

Simulation des Todes das ist, was angeboten wird, da ich aufgefordert werde, den Tod als bekannte Unwirklichkeit zu konfrontieren und mich auch mit dem Punkt zu konfrontieren, an dem die Konfrontation selbst zur Assimilation wird, und es ist dieses Bewusstsein des Nichtwissens, das mehr über den Tod zu enthüllen hat als das projizierte (das geworfene) Nichtwissen, das mit realen Leichen gespielt wird. (Dieser Antianimatismus des Leichnams läuft auf eine bewusste Weigerung hinaus, die Reste des Bewusstseins einem Ding zuzuordnen, als wolle er suggerieren, dass dieses Ding den Trick mitgemacht hat, sich selbst zu entkommen, und wir, die Zuschauer, den Ergebnissen misstrauen.)

Die “nutzlose Gewalt” [iii] der Behandlung menschlicher Leichen als Rohmaterial für die Herstellung von Dämmstoffen, Sumpffüllungen und Kies unterscheidet sich von der nutzlosen Gewalt (genau diese Nutzlosigkeit ist eine oft verwendete und treffende Definition der Kunst selbst) der gefälschten menschlichen Leiche dadurch, dass die eine Respektlosigkeit und die andere Ehrfurcht ausübt. Und obwohl es kontraintuitiv erscheinen mag, ist es diese Ehrfurcht, die eine Bedrohung für uns darstellt. [iv] Denn der Unterschied zwischen dem Realen und der Simulation ist in einer sehr wichtigen Weise aufgehoben, als nicht existent erwiesen, und zwar in einer Weise, die es der gekennzeichneten Unwirklichkeit erlaubt, Schaden zu verursachen (und mit Schaden meine ich einen wohltuenden, ehrlichen Schaden, einen Schaden, der demjenigen zugefügt wird, der ihn verdient: die Austreibung des Selbst aus dem Anderen und, in der Folge, aus sich selbst). Ich spreche hier von einer Verehrung, die ungerechtfertigt empfunden wird: eine gefühlsmäßige Reaktion, die durch die ihr zugrundeliegenden Prinzipien der angemessenen Anwendung unterminiert wird. Die Toten zu missbrauchen bedeutet, die Bedrohung durch die Toten weiterhin anzuerkennen, als ob der Tod nicht alles beseitigt hätte, als ob der Tod nur das verstärkt hätte, was am lebenden Körper den Tod notwendig gemacht hatte. Diese Respektlosigkeit ist also immer ein Scheitern, ist immer eine symbolische Geste der Ohnmacht, etwas zu entfernen, neu zu machen oder zu kontrollieren. Es zeigt sich, dass der Tod die von ihm geforderte Arbeit nicht geleistet hat, weil er seine Sache nicht einlösen will und kann. Die Pietätlosigkeit nach dem Tod ist die deutlichste Aussage über die Tatsache, dass der Tod nicht ausreicht, dass der Tod immer Unvollständigkeit hinterlässt. Ehrfurcht bedeutet hier also Ehrfurcht vor der Unumkehrbarkeit des Lebens, vor der Tatsache, dass es überhaupt ein Leben gegeben hat, und vor der Unmöglichkeit, seine Geschichte jemals zu beseitigen.

Der gefälschte Leichnam hingegen hat seine Geschichte bereits abgelegt, so dass der Tod selbst sich den von ihm hinterlassenen Raum aneignen kann. Fast wie ein Heilmittel für diejenigen, die Leichen missbrauchen würden, ist der Tod nicht nur genug, sondern zu viel – er ist alles und kann so die Existenz des Leichendings, das man vor sich sieht, erlösen, wie nur ein Überschuss sich selbst erlösen kann. Die Verehrung kann hier aber nicht für ein vergangenes Leben gelten, sondern für eine volle Präsenz des Todes, die sich im Tod erschöpft, weil es kein Leben mehr gibt. Und so verehrt der Betrachter das Ende, nicht von etwas anderem, sondern das Ende an sich, die Absolutheit und Integrität des Todes, des Todes, der nicht mehr nur eine Qualifikation von etwas anderem ist, sondern seine eigene Realität der permanenten Abwesenheit. Dieser wahrgenommene Mangel an Bodenhaftung im realen (unerfüllten) Geschäft des Sterbens unterstützt den Tod, gibt ihm eine Eigendynamik, eine begriffliche Erkenntnis, durch die er die Zwänge, die wir für ihn geschaffen haben, seine menschlichen Farben, abstreift und der Tod stattdessen als etwas jenseits unseres

Verständnisses von ihm umgestaltet wird, als etwas nicht nur Willkürliches, das ja nur unsere Abneigung gegen seine menschliche Unzeitgemäßheit war, sondern als etwas offenkundig Fremdes und Monströses. So wird der Tod produziert, wenn seine Realität in Frage gestellt wird, als unabhängige Quelle von nichts als sich selbst. Auch der Tod "schwimmt wie das Geld, wie die Sprache, wie die Theorie"[v].

Im Fall von Self Portrait of a Drowned Man handelt es sich um einen lebenden Mann, einen Künstler, der sich seinen Tod durch Ertrinken als die genaueste Darstellung seines Lebendigseins vorstellt, aber in Ron Muecks Dead Dad wird auf einen realen Tod verwiesen, nämlich auf Muecks eigenen Vater. Der bleiche, obsessiv detailliert und verkleinert dargestellte Körper liegt auf dem Rücken, nur durch die Dicke einer weißen Marmorplatte vom Boden abgehoben, und wir schauen nach unten, gehen in die Hocke, um die Linien und Falten zu sehen, die wahnsinnige Akribie des Todes als Verkleinerung, als wären wir so weit entfernt, Riesen in diesem unserem Leben. Der Realismus ist hier, wie bei Self Portrait of a Drowned Man, die Simulation des Todes durch einen realen Tod, aber einen realen Tod, der sich selbst nicht erkennt. Die Veränderung des Maßstabs macht diesen Mangel an Anerkennung jedoch explizit, so dass sich unsere relative Größe nicht wie Macht oder Überwindung oder Unempfindlichkeit anfühlt, sondern wie eine fundamentale Unwahrheit, eine Offenlegung einer immateriellen Distanz, innerhalb derer das Leben nur im Hinblick auf die Durchdringung seiner Entfernung begriffen wird – die selbst nur die Entfernung einer halluzinierten Distanz ist. Und obwohl die Positionierung des Körpers mehr als nur den Tod suggeriert – es ist der visuelle Ruch seines Zustands -, gibt es nichts im Gesicht, das mehr oder weniger abwesend ist als der Schlaf.

Dass etwas, das in seinem Ende so archetypisch ist, immer noch diese wahrgenommene Fähigkeit zum Erwachen beibehält, ist ein weiterer Grund für uns, den Tod jenseits einer abschließenden Zwangslage zu erkennen, und stattdessen als das geschaffene Organ eines größeren Körpers des temporären Unvollendeten. Wäre der Tod nicht auf diese Weise unabschließbar, würden wir ihn überhaupt nicht als Tod erkennen: Was wir an seiner Stelle sehen würden, wäre der Abriss eines Gebäudes, das niemand je betreten hat. Dass es Versuche für ein solches Sehen gibt, die Versuche bleiben, weil die aufgewendete Anstrengung nie vollständig ausgeführt wird, wird durch den tiefsten Abscheu vor der Unkenntnis, die wir aus unserem Realen gemacht haben, und durch die Sehnsucht nach einer lösbaren Strategie angetrieben, um weniger als menschlich zu sein und doch so viel mehr, um die Notwendigkeit zu begreifen, einen Ausweg zu finden.

Was ist der Trick, mit dem wir uns für immer betrauern können? Und sollte nicht jeder Augenblick unseres Lebens die Spuren dieser Trauer tragen und damit den Tod als etwas Unvorhersehbares und Prekäres etablieren? Diese Mythopoesie des Todes ist es, was es bedeutet, die Realität der Simulation einzuschließen und zu umfassen, gleichzeitig zu akzeptieren, dass Leben und Tod zu Äquivalenzen geworden sind, denen es jeweils an autonomer Realität mangelt, aber auch den Tod außerhalb von uns selbst zu etablieren, als vorgetäuschte Auferstehung eines Agens der Zerstörung, das nichts mit uns zu tun hat. Mit anderen Worten: Der Tod wird als Verkörperung des Nichts wiederbelebt, so wie das Sein nichts ist, sondern ein Nichts, um das wir eine Linie ziehen, aus Angst, den Unterschied nicht mehr erkennen zu können.

In diesem Sinne ist der Mord nicht mehr der Vermittler des Todes, sondern unser Versuch, ihm zu Ehren Opfer zu bringen. Der Tod ist das Simulakrum des Todes, denn auf seine vermeintliche Realität zurückzugreifen, hieße, unsere notwendige Treue zu seiner Potenzialität aufzuheben, und nur aus diesem Tod des Todes kann etwas entstehen, das dem Leben ähnelt (aber nur ähnelt).

Die reale Leiche wird uns nur vorgeführt, um die Tatsache zu verschleiern, dass es keine Leichen mehr gibt. Die einzigen Tode, die es gibt, sind die Tode, die wir jeden Tag sehen, die Repräsentationen des wirklichen Todes, die Toten, die vielleicht tatsächlich tot sind oder auch nicht. Denn jetzt haben wir weniger Interesse am Tod, ein gutes Sterben ist gleichbedeutend damit, überhaupt nicht zu sterben, und wo das Sterben selbst zum Synonym für die damit verbundenen exzessiven Schmerzen geworden ist, ersetzen wir es einfach durch Schlaf.

[i] Primo Levi, Die Ertrunkenen und die Geretteten (Abacus, 1989) 99.

[ii] Jean Baudrillard, Simulacra und Simulation (The University of Michigan Press, 2014), 20.

[iii] Siehe Levi, The Drowned and the Saved, Kap. 5.

[iv] Während die Respektlosigkeit die wahre Bedrohung bleibt, besteht der Unterschied hier in der Unmittelbarkeit: die augenblickliche konzeptionelle Bedrohung auf der einen Seite und die auf unbestimmte Zeit verschobene physische Bedrohung auf der anderen.

[v] Baudrillard, Simulacra und Simulation, 24.

Original in Englisch hier: http://thefanzine.com/strategem-of-the-corpse/